

Volt vagy kell? Mándy, futball, mozgóké¹

Az 1972-es esztendő filmes szempontból (is) igen tevékeny időszakot jelentett Mándy Iván számára. Többek között az év második felét svájci tanulmányúton töltő feleségének küldött leveleiből tudjuk, hogy júliusban színészportrékat ír a *Filmvilág* számára, melyeket már akkor egy formálódó kötet darabjainak tekint, „mozinovellát” gépel, forgatókönyvíróként egyeztet Bán Róbert rendezővel a *Lányarcok tükörben* szereplőgárdájáról és konzulensként a Gyarmathy Livia–Böszörményi Géza-alkotópárossal az *Álljon meg a menet* előkészületeiről. Augusztusban már arról értesíti dr. Simon Juditot, hogy „Sándor Palinak összehoztam egy rövid novellavázlatot a Régi idők focijáról. Nem ez lesz a címe, persze”, s mivel a Bán-film statisztáival elégedetlen, maga verbuvál a forgatáshoz kávéházi vendégeket, sőt, ő is beül a díszletbe („Akkor már volt atmoszféra!”). A novellavázlat továbbfejlesztése októberben kezdődött, a készülő szöveget, hol focinovellaként, hol futball-szövegkönyvként, hol filmnovellaként emlegeti, s arról is beszámol, hogy szeretné, ha munkáját – már csak a honorárium végett is – forgatókönyvnek tekintenék. A kész anyagot november 12-én adta le Bíró Zsuzsa dramaturgnak (aki sportlapokból készített jegyzeteivel segítette az író munkáját). Néhány nappal később Sándor Pál – Mándynak nem kis csalódást okozva – közölte, hogy a továbbiakban „csak” konzulensként számít rá, forgatókönyvíróként nem, azt ugyanis ő és állandó alkotótársa, Tóth Zsuzsa fogja elkészíteni.² A filmet egy év múlva mutatták be, az a 45 gépelt oldal, amelyet Mándy „szállított le”, tudomásom szerint egészében máig nem jelent meg, 1980-ban *Volt egy csapat* címmel, „részletek a filmnovellából” műfaji jelöléssel ellátva látott napvilágot, hozzávetőlegesen nettó 25 könyvoldalon.³ Az eredeti (vagyis a forgatókönyv alapját képező) és a hozzáférhető szövegváltozatok közötti terjedelmi különbség óvatosságra kell intse az elemzőt, akár a *Volt egy csapat*nak a Mándy-fociuniverzumban való helyét kívánná vizsgálni, akár az 1980-as közlés felől próbálna a *Régi idők focijához* közelíteni – ezt a filológiai „adottságot” nem feledve a továbbiakban mégiscsak épp erre a két feladatra vállalkozom.

Az eddig hivatkozott hitvesi levelezésben Mándy arról is beszámol, milyen forrásokra támaszkodott a filmnovella elkészítése során: „Kicsit használtam a Pálya szélént [sic!], kicsit a Régi idők moziját. De még így is nagyon sok új anyagot nyomtam bele.”⁴ Ez a szerzői önvallomás különösebben nem mutat túl a szöveg elsődleges olvasói tapasztalatán (ismerősség és újdonság érzékelhető kettősségén), fontosabb talán ennél, hogy az író saját képességei határait is utal:

¹ A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta.

² Vö. „*Szeretve tisztelt főcsatár*”. Mándy Iván válogatott levelezése, vál. és s.a.r. DARVASI Ferenc, Magvető, Budapest, 2018, 132–179.

³ MÁNDY Iván – SÁNDOR Pál, *Szabadíts meg a gonosztól. Mándy Iván és Sándor Pál filmje*, Magvető, Budapest, 1980, 13–49.

⁴ „*Szeretve tisztelt főcsatár*”, 170.

egyfelől az 1963-as regényre való támaszkodást azzal magyarázza, hogy „[m]ég egyszer nem tudok kitalálni focilegendát”,⁵ másfelől *A pálya szélén* német fordításának (*Am Rande des Spielfeldes*, 1971) kedvező kritikai visszhangja és a szerény olvasói érdeklődés közötti különbséget arra vezeti vissza, hogy írásmódja nem találkozik a szélesebb körben érvényes recepciós elvárásokkal: „Azt hiszem, ott is körülbelül húsz év kéne, amíg valahogy megszoknak az olvasók. És ez bizony eléggé elkésztető. De hát nem tudok olvasmányosabban írni, nem azért, mert nem akarok, hanem, mert egyszerűen nem tudok.”⁶ Az, hogy a szövegalakítás mely mozzanatára/mozzanataira utal a „olvasmányosság” nehezen meghatározható fogalmával Mándy, aligha egyértelműen megválaszolható kérdés. Maradva *A pálya szélén*-nél: kétségtelen, hogy a regény több szintjén (a karakterformálástól a történetiszövésegig) működő mozaikosság, az ettől egyáltalán nem függetlenül munkáló, újra és újra megszakítással élő, közbeékelt, egymást gyakran inkább elbizonytalanító, semmint megerősítő dialógusokkal és minisztorikkal tarkított cselekményszöveg, képzel és valós egymásba nyíló határai, az elbeszélői kompetencia, főként az ahhoz kapcsolódó magyarázó-summázó narratív szólam visszafogása, a korántsem magától értődően követhető futball- és moztörténeti utalások sokasága biztosítja, hogy a mű ne legyen a tágabb olvasóközönség könnyen fogyasztható csemegéje.⁷

A Volt egy csapat épp tizenegy, csillaggal elválasztott részből áll – ezek majd’ mindegyike térjelöléssel kezdődik: az első, a hatodik (vagyis a középső) és az utolsó moziban játszódik, szintén három rész helyszíne a Csabagyöngye pályája és Budapest utcái, s két, alig néhány soros szövegrész vezet Minarik mosodájába. A tér leírása a mozihoz és a pályához kapcsolódó epizódokban kap jelentősebb szerepet: az előbbieket esetében a falakon lévő plakátokra irányul az elbeszélői és a szereplői figyelem, utóbbinál a külső narrátori hang nyelvileg rendkívül gazdaságosan, de annál nagyobb kifejezőerővel érzékíti meg a környezetet. A Csabagyöngye „otthonát” az alábbi sorok festik le, melyek után a novellában valóban nincs is szükség arra, hogy a csapat szélesebb társadalmi kontextusáról szó essen: „Szerény, kis pálya a kertes házak tövében. Távolabb kórházak, gyárkémények. Maga a pálya mintha egy ócskavas telepből nőtt volna ki. Elhajigált rozsdadarabok, lavórok közül. // Valamilyen kis barakkból szállingóztak elő a játékosok. Olyan szerszámraktárféléből.”⁸ Sándor Pál a Mándy-írásban lévő térképzetből indult ki: a pálya és a mozi kiemelt szerepe megmaradt, a novellához képest nagyobb hangsúlyt kapott a mosoda. A film egy részét díszletben forgatták (a mosodát a felvétel kedvéért „rakták össze” a VIII. kerület akkoriban bontás alatt lévő épületeinél „lomizva”), sőt a Csabagyöngye pályáját is kénytelenek voltak megépíteni a kőbányai szeméttelen, mivel nem találtak olyat, melynek háttérében ne akadt volna

⁵ *Uo.*, 163.

⁶ *Uo.*, 166.

⁷ Vö. FODOR Péter, *Sport, elbeszélés és medialitás a Mándy-prózában* = *Uő, Térfélcseré. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Budapest, 2009, 92–104.

⁸ MÁNDY – SÁNDOR, *I. m.*, 19.

a filmbeli jelent adó 1924-es évhez nem illeszkedő épület.⁹ A *Volt egy csapat* három utcai epizódja közül az első történeti referenciával bír, amennyiben azt az eseményt idézi föl, amelynek résztvevői előbb a körúti újságszerkesztőségek előtt várták, hogy hírt kapjanak a Magyarország–Egyiptom olimpiai futballmérkőzés eredményéről 1924. május 29-én, majd miután a súlyos vereségről értesültek, a labdarúgó-szövetség vezetői ellen kezdtek tüntetni. Ezt a részletet a mondatok szintjéig Mándy átemelte *A pálya szélén*-ből, azzal a különbséggel, hogy elhagyta a zárlatot, melyből megtudjuk, hogy Csempe-Pempe elsétál a pályaudvarra, miközben az jár a fejében: „Én megvárom a vonatot, akkor is megvárom, ha a vesztes csapatot hozza haza.”¹⁰ A filmkészítők magát a tüntetést helyezték át a Nyugati pályaudvarra, így egy három évtizeddel későbbi futballesemény hatástörténetét vetítve vissza a párizsi kudarc itthoni fogadtatására: valójában 1924. június 8-án a Keletiben alig néhány ember várta a válogatott játékosait, s ők sem ellenséges szándékkal (a csapat egyébként nem is egyszerre utazott haza, az FTC és az MTK tagjai klubcsapataikhoz csatlakozva még hetekig külföldön túráztak), míg az 1954-es berni döntő után valóban lehetett tartani a szurkolói fogadtatástól, ezért a játékosokat egyáltalán nem bevett módon Hegyeshalomnál köszöntették a hivatalosságok, majd titokban, nem vonattal hozták vissza őket Budapestre. A *Régi idők fociját* záró jelenetsor a pályaudvaron játszódik, látjuk, ahogy kardlapozó rendőrök oszlatják a tiltakozó táblákkal felszerelkezett tömeget – ilyesmiről egyébként sem Mándynál, sem a korabeli sajtóban nem esik szó. Azt sem érdemes említés nélkül hagyni, hogy a párizsi vereség nem ugyanabban az elbeszélés-poétikai funkcióban tűnik föl a novellában és a filmben: utóbbiban a történet végpontja, melyben a Csabagyöngye széthullása és a válogatott kudarc-szétesése motivikusan összekapcsolódik, míg az irodalmi szövegben a körúti eredményvárás, csalódás, tiltakozás egy az elbeszélte jelenhez képest múltbeli epizód (arra, hogy ennek mi a következménye, később még visszatérünk).

Mándy szóban forgó írásaiban nem törekedett arra, hogy a futballtól távoli eseménytörténeti utalásokkal bővítse társadalmi-politikai kontextust. Épp ez utóbbi történik a *Régi idők focijában*, például a Hitler–Ludendorff-per említésével vagy azzal a jelenettel, melyet ez az inzer hivatott értelmezni: „1924. tavaszán [sic!] fajvédő diákok felrobbantottak egy kompot, ami az Erzsébetvárosi Munkáskör tagjait szállította át a Dunán”. Ez utóbbihoz föltehetően az az 1922. április 3-ai merénylet adta az ötletet a forgatókönyvíróknak, melynek célpontjai az Erzsébetvárosi Kör Dohány utcai helyiségében összegyűlő liberális politikusok voltak (többek között Sándor Pál, a század első felének ismert szabadelvű közgazdásza). Persze a különbségek nem elhanyagolhatóak: a filmben az inzerthez illően munkások utaznak és válnak áldozattá a kompon, míg a Dohány utca 76. alatti politikai társasvacsorán „az erzsébetvárosi polgárságnak igazi elitje volt együtt,

⁹ PONGRÁCZ Zsuzsa, *Magyar filmek az év végén*, Filmvilág 1973/19., 14.

¹⁰ MÁNDY Iván, *A pálya szélén*, Magvető, Budapest, 1963, 147.

nagykereskedők, gyárosok, ügyvédek, orvosok, lapszerkesztők, földbirtokosok, magánzók – mind olyan emberek akik az Erzsébetváros politikai életében jelentős szerepet játszanak”.¹¹ Ebben az összefüggésben érdemes szóba hozni, hogy míg Mándy filmnovellájában Kövesihez, az örök tartalékhoz semmiféle politikai-ideológiai aktivitás nem társul (egyetlen célja van csupán: pályára kerülni végre), addig a Kern András alakította karakter téglagyári munkatársainak az osztályharcról tart „szemináriumot” – innen nézve meglehetősen áttetsző az a példázatoság, hogy épp ő az, aki sosem kerülhet be a csapatba. De Mándy nemcsak Kövesi esetében nem rajzolt pályán túli szociokulturális miliőt a Csabagyöngye játékosai köré (ahogy a Titánia, a Hálókocsi vagy a Dohánygyári Lendület focistái esetében sem tett így sem a *Tribünök árnyékában*, sem *A pálya szélén*-ben), míg a filmben „Minarik elindul, hogy egybegyűjtse a csapatot”, s miközben a kamera követi őt útján, láthatjuk, honnan jönnek a játékosok: rossz körülmények között élő sokgyermekes családból, műhelyből, gyárból, hajléktalanok alkalmi szállásáról vagy épp arisztokraták tenispályájáról labdaszedőként. Természetesen a filmnovellában a pálya fönt idézett leírása is eligazítja az olvasót a csapat karakterét illetően, de azért nyilván más a hatása Mándy néhány poétikus mondatának, mint annak a jelenetsornak, melyet ez az inzert kommentál: „Az éhező proletáranya megátkozza Minarikot” (mivel az a családfőt focizni hívja), főképp, hogy aztán a film egy későbbi jelenetében a kamera az ingyenkonyha előtt hosszan kígyózó sort pásztázza. Sándor Pál fején találta a szöveget, amikor a filmet beharangozó egyik interjújában így fogalmazott: „Áttetsző, finom pasztellszínnek jellemzik ezt az írást is, mint minden Mándy-írást. Mi a talpáról a feje tetejére állítottuk ezt a novellát, s így egy burleszk-elemekkel teletűzdelt, primer módon hatni akaró filmet akartunk csinálni. A foci csak apropó.”¹²

Bár a filmnovellának van valamiféle íve, mely az anyagi gondokkal küzdő csapattól annak megszűnéséig vezet, túlzás lenne azt állítani, hogy ennek a történetnek az *elmondására* összpontosít. Ahogy azt a szerzőtől megszokhattuk, a diegészis helyett a mimészis dominál: ez utóbbihoz tartoznak a szereplői dialógusok és a szereplői belső beszéd – előbbiek könnyebben összeillenek a mozgókép médiumával, utóbbiak (amennyiben moziteremben halljuk őket) irodalmi effektusnak tűnnek. Azt, hogy miért is vesztí el csapatát Minarik, a filmnovella inkább csak sejteti: a mosodás arra gyanakszik, hogy valamelyik nagy csapat akarja megszerezni a Csabagyöngye otthonát edzőpályának, de gyanúját sem más szereplő, sem narratori közlés nem erősíti meg. *A pálya szélén*-ben Tokics egyszerre játékosügynök és Brüll-lel¹³ kiegészülve Pártos úr pénzbehajtója,

¹¹ *A pokolgépes merénylők nyomozása eddig eredménytelen*, Az Est 1922. április 5., 1.

¹² MOLNÁR Károly, *Régi idők focija*, Tükör 1973. augusztus 14., 14.

¹³ Mándy nem újságíróként jegyzet futballszövegeiben sokféleképpen használt történeti vonatkozásokkal bíró neveket – itt épp az ellentétébe fordítja azokat a konnotációkat, amelyek a névadással együtt beíródhatnak a szövegbe: Brüll Alfréd, az MTK legendás elnöke, 1905 és 1940 között a magyar sport (nemcsak a labdarúgás) egyik befolyásos vezetője és bőkezű mecénása volt, aki szemben Mándy karakterével nem elvett (*A pálya szélén*-ben szenvtelenül rámolja ki egy díjhátralékos öreg házaspár holmijait), sokkal inkább adott.

ez a kettős funkció társul hozzájuk a *Volt egy csapatban* is.¹⁴ Míg ez utóbbi Minarikja kifejezetten magánérdeket sejt abban, hogy „tönkre akar[ják] tenni”, s azt igyekszik megtudni Kerényi moztulajdonostól, az Atalanta egyik vezetőjétől, hogy „kinek áll ez érdekében”, vagyis melyik sportegyesületnek, sőt meg is vádolja, hogy ő küldte a nyakára a „két sakált”, Tokicsot és Brüllt, addig a filmben a mosodást végrehajtók szorongatják, akik főnnyhangon hirdetik, hogy az „állam nevében” járnak el. Beszédes különbség, hogy a filmben Minarik azért keresi föl a moztulajdonost, akiről nem derül ki, hogy köze lenne bármelyik csapathoz, hogy pénzt kérjen tőle – ez épp az ellenkezője a két karakter novellabeli viszonyának: ha valakihez nem mehet pénzért a Csabagyöngye tulajdonosa, az épp az Atalanta elöljárója. Mándy ebben a vonatkozásban is jobban ragaszkodott a futballtörténeti összefüggésekhez, mint a filmkészítők, amennyiben a labdarúgást a civil-polgári szféra részeként jelenítette meg, melynek egyesületeit magánemberek irányítják, így írásaiban sem Csempe-Pempe, sem Minarik nem kerülhetett szembe a futball miatt az állammal, legfeljebb más csapatok tulajdonosaival, vagy inkább csak azok megbízottjaival. A filmbeli Minarik viszont az állam által kivetett pályabérleti díjat nem képes fizetni, ezért kénytelen áruba bocsátani játékosait. A kisembernek a politikai hatalommal szembeni kiszolgáltatottsága,¹⁵ a Horthy-rendszernek a Kádár-korban bevett értékeléséhez illeszkedő reprezentációja olyan eltéveszthetetlen motívuma a *Régi idők focijának*, gondoljunk például arra a jelenetre, melyben Minarikot egyszer csak lovas rendőrök veszik körbe, s a rá szédítően ható mozgó gyűrűből esély sincs kitörnie, melyet nehéz lenne visszakeresni Mándy futballszövegeiben.

Némi joggal föltételezhető persze, hogy a történeti-sporttörténeti összefüggések eddig vázolt áthangolása a mozilátogatók többsége számára nem vált feltétlenül reflektált tapasztalattá, ugyanakkor a forgatókönyvírói koncepciónak („A foci csak apropó.”) van ennél látványosabb hatása is a filmben érvényesülő metaforikus-példázatos jelképzés meggyőző erejére. Noha jól tudjuk, hogy Mándy milyen nagyra tartotta Zsák Károlyt, a harmincszoros válogatott kapust, nem csupán tudásáért, de azért is, mert sosem hagyta el egyesületét, a „kis” budai 33 FC-t, sem valamelyik nagy pesti, sem valamelyik tehetős külföldi csapatért egy olyan korban, amikor a nála jóval kevesebbet érők is könnyen kaphattak jövedelmező szerződést például Ausztriában és Olaszországban, nincs nyoma annak a *Volt egy csapatban*, hogy a Csabagyöngye futballistái hasonló hűséget esküdtek volna a minden szempontból szerény lehetőségek kötött létező egyesületüknek, már csak azért sem, mert Kövesi és a kapus Vallay kivételével a legkevésbé sem egyénített karakterei ők a szövegnek: nem szólalnak meg, nincs individuális jellemvonásuk, voltaképpen nem tudunk meg róluk semmit, nevek egy összegyűrt cetlin Minarik zsebében.

¹⁴ „Tokics és Brüll a kis házak között mászkáltak, csendesesen, ráérősen. Talán meglátogatnak valakit. Beugranak valakihez. // Nem, Tokics és Brüll nem szoktak csak úgy beugrani valakihez.” MÁNDY – SÁNDOR, *I. m.*, 19–20.

¹⁵ Vö. GELENCSEI Gábor, *Mándyval a moziban = Uő, Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Kijárat – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015, 395.

Ráadásul Lovas, Kondik és Szabadits *A pálya szélén*-ből került át a novellába – ott „még” a Titánia legendás fedezetsorát alkották, Bikácsy pedig a Mándyval ismeretségben lévő író-filmkritikusról kaphatta nevét; innen nézve tényleg „szerszámraktárféléből [...] szállingóztak elő” a játékosok, amennyiben részben hozott anyagból barkácsolta őket össze a szerző. Mándy önidézetét Sándor Pálék nem vették át, Lovas, Kondik és Szabadits helyett új neveket ötlöttek ki, talán nem akarták, hogy a Csabagyöngye történetén a Titánia sikerei tűnjenek át, karakter és színész viszonyával viszont szívesen játszottak, amennyiben Bikácsy Gergely (aki ekkor már a filmet készítő Hunnia Filmstúdió dramaturgjaként dolgozott) alakítja a Csabagyöngye–Fősör-mérkőzés játékvezetőjét, míg az ő nevét itt már y helyett i-vel viselő futballista szerepét nemcsak meghagyták, de némileg ki is bővítették. Van egy olyan vonása *A pálya szélén* és a *Volt egy csapat* kapcsolatának, amelyet inkább elfed, mintsem megvilágít Mándynak az a feleségéhez írott mondata, mely szerint „itt [a filmnovellában] Csempe-Pempét Minariknak hívják”.¹⁶ Nem is az a társadalmi különbség fontos most számunkra, melyre ő maga is utal ugyanebben a levelében (Minariknak „mosodája van. Szóval, azért nem csúszott le annyira, mint Csempe-Pempe”), inkább az a differencia, mely a nagy Titániának kisebb csapatok tehetségeit fölhajtó-elcsábító regényhős, és az első osztályba soha föl nem jutó Csabagyöngye alapítójának érdeke között fönnáll. *A pálya szélén*-ben Csempe-Pempe, Császár és Tokics egyaránt Hübnert, a Hálókocsi kapusát igyekszik megkörményékezni, beszélnek a családjával is, arról viszont nincs szó, hogy mit is gondol minderről a Hálókocsi vezetősége, olyannyira nincs, hogy ők nem is bukkannak föl a regényben. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, a *Volt egy csapat* egy nagyon hasonló történetet (ne feledjük, itt is a kapus a célpont) egy másik távlatból érzékít meg: annak a csapattulajdonosnak a szemszögéből, aki mindig azzal szembesül, hogy valamire való játékosait folyton elcsábítják tőle. Mándy abban is következetes, hogy Csempe-Pempét és Minarikot magányos küzdőként jeleníti meg, olyanként, akiknek voltaképpen nincsenek sem szövetségesei, sem segítői – bukásuk már csak ezért is elkerülhetetlen. Innen nézve egyáltalán nem magától értetődő, hogy a *Régi idők focija* máig emlegetett szlogenje („Kell egy csapat”) épp a közösség, a társiasság fontosságát hangsúlyozza, ahogy egy szűk évtized múltán, az újfent a Garas–Kern-duóval dolgozó Sándor Pál-film, a *Ripacsok* is.

Ahhoz, hogy a Csabagyöngye sorsa ezt példázza, a forgatókönyvírók némi erőszakot tettek a sport praxisán: mert bár kétségtelenül emlékezetes az a jelenet, melyben az első osztályba eladott jobbszélsőtől, Bikácsitól a társak egy kvázi-gyászszerartás során vesznek búcsút, melynek részeként a jobbösszekötő aggódva azt firtatja, „ki lesz a következő”, mégiscsak a sportolói karrierépítés természetének mondd ez ellent. A filmből nem derül ki, miért is lenne oly nagy veszteség a játékos szempontjából, ha egy jobb csapatba kerülne, például egy olyanba, melynek nem egy szeméttelenen van a pályája, s melynek tagjai nem lopott mezben játszanak. Kétségtelen,

¹⁶ „Szeretve tisztelt főcsatár”, 163.

Mándy fociírásaiból nem hiányzik a magyar labdarúgásnak az 1926 előtti amatőr korszaka iránti nosztalgia, de hogy ebben maguk a játékosok is osztoznának, annak nála nincs nyoma. Egyrészt azért, mert sem a Csempe-Pempe-szövegekben, sem a *Volt egy csapatban* nem jelenik meg a labdarúgók perspektívája,¹⁷ másrészt annál ő sokkal jobban ismerte azt a folyamatot, amelynek Sándor Pál-filmje épp ellentmondani látszik: azt nevezetesen, mely során az eredetileg polgári háttérű football minálunk is egyre inkább a munkásosztály sportjává vált, s ekképpen mobilitási csatornát jelentett azoknak a „grundokon felnövő gyerekek[nek, akik] felnőttként már hivatásuknak tekintették a footballt”,¹⁸ s így már pénzt is akartak vele keresni: 1926 előtt külföldre szerződve, azt követően már idehaza is. Az, hogy a filmbeli Csabagyöngye olyan proletárcsapat, melynek tagjai footballistaként is ragaszkodnak a nélkülözéshez (a Madridba szerződő kapus kivételével, aki – mit ad Isten – az egyetlen, aki már idehaza sem tűnik proletárnak), biztos nem a sportág társadalomtörténetében leli magyarázatát. Mint ahogy az sem, hogy miközben Sándor Pál már idézett nyilatkozatából tudjuk, mennyire ragaszkodott a megjelenített tárgyi világ korhűségéhez, ahhoz, hogy ne lássunk olyasmit, ami ne illene 1924-hez, addig ezzel az évvel épp csak a sztori egyik mozgatórugója nem passzol össze, amennyiben ekkoriban minálunk még nem létezvén professzionális labdarúgás, Minarik senkit nem adhatott volna el a csapatából, nem kaphatott volna egy koffernyi pénzt sem Bikácsiért, sem másért. Ezért van annak jelentősége, hogy a *Volt egy csapatban*, melyben Minarik azt fontolgatja, hogy Bikácsit és Huttingert eladja az Atalantának, az Egyiptomtól elszenvedett 1924-es vereség nem a történet végpontja, hanem egy flashback, melyre a szereplők is múltbeliként utalnak („Most már talán beszélhetünk erről. [...] Akkoriban persze néhányan ebben látták a vereség okát.”).¹⁹ Másfelől viszont az is igaz, hogy Mándy maga sem ragaszkodott teljesen a futballtörténeti kronológiához, hiszen fölcserélte a Budapesti Atlétikai Klub (BAK) botrányosan végződött olaszországi túrájának és a magyar válogatott párizsi fiascojának sorrendjét. E két történet között egyébként a filmnovellában tematikus kapcsolat van (mindkét csapatot sújtja, hogy a vezetőség nem gondoskodott a játékosok megfelelő szállodai elhelyezéséről), amit a filmben már nem lehet érzékelni, mivel a BAK sztorijából a külföldi vonatkozás tűnik el (s csupán annyi marad belőle, hogy „egyszerűen kikötötték a vezetőséget a kapufákhoz, a csapat meg szétszéledt, ki merre látott”), míg az olimpiai kudarc mögül azok a magyarázatok, amelyekből egyet-kettőt Mándy átemelt az egykori sajtóból. Pedig nagyon is a kezére játszhatott volna a filmkészítőknek a párizsi vereség keltette, antiszemita és fővárosellenes szólamokkal gazdagon tarkított belpolitikai vita,²⁰ ez aztán tényleg meg tudott volna valamit érzékíteni a magyar futballt körülvevő tágabb kontextusból. Ennek a lehetőségnek a ki nem használása is megerősíti, hogy

¹⁷ Ilyesmire a *Próbajáték* című 1944-es novellájában találni példát, amelyet viszont a szerző egyetlen kötetébe sem válogatott be, ettől még persze a futball-téma alakulása szempontjából nagyon is tanulságos írás.

¹⁸ SZEGEDI Péter, *Régi idők focija*, 2000 [Kétezer] 2003/szeptember, 68.

¹⁹ MÁNDY – SÁNDOR, *I. m.*, 24.

²⁰ Erről bővebben lásd SZEGEDI, *I. m.*, 74–75.

Sándor Pál számára a futball tényleg csak apropó volt, s nem kívánt sport és történelem között a filmben is esetlegesnek ható időbeli érintkezésen túl mélyebb kapcsolatot teremteni. Lehet, hogy többet elmondott volna a korhangulatról és kevésbé lett volna közhelyes Gömbös Gyula parlamenti interpellációját vagy a korabeli sajtót valahogyan megszólaltatni, mint rongyos, fázó és éhező tömeget mutatni Budapesten.

A történeti utalások használata, az azok közötti szemantikai kapcsolatok megteremtése a *Volt egy csapatban* nem csupán a futballal kapcsolatban tűnik finomabban kimunkáltnak, mint a *Régi idők focijában*. Sándor Pál a film sikerét tekintve aligha megkérdőjelezhető alkotói döntést hozott akkor, amikor Minarik alakját jelölten Charlie Chaplin némafilmes karakteréhez igazította. Míg a filmnovellában – ahogy arról már esett szó – visszatérő és kiemelt helyszín a mozi épülete, addig a *Régi idők focijának* csupán egyetlen jelenetsora játszódik a Bodográf filmszínházban, viszont maga a Sándor Pál-alkotás válik olyan mediális térré, melyben folyton mozgóképes előzmények bukkannak föl. Köztudomásúan leginkább a Chaplin-féle némafilm, a burleszk-hagyomány, de Fellini 1954-es *Országútonja* is. Bár a *Régi idők mozijában* többször szóba kerül Chaplin, a *Volt egy csapatban* nem. Miközben a Minarik–Chaplin-párhuzam és a fölhasznált archaikus filmes műfaji elemek olyannyira hangsúlyosak a *Régi idők focijában*, hogy azok aligha kerülhetik el a néző figyelmét (egyes jelenetek alig többek holmi apropóknál, hogy a tortadobálás vagy a forgóajtó némafilmes kliséje megelevenedjen), addig a novella konkrét filmtörténeti utalásai jóval obskúrusabbak, főleg ha azt is tekintetbe vesszük, hogy mi lett ezeknek a sorsa a forgatókönyvírók kezén. Az első oldalakon Minarik egy délelőtti üres mozi homályos előcsarnokában filmplakátokat olvasgat és kommentál. Két alkotás címe hangzik el: a *Bella Donna* és *A sejk fia*, valamint a főszereplők neve: Pola Negri és Conrad Nagel, illetve Bánky Vilma és Rudolph Valentino. Tulajdonképpen ennyi információból elindulva „kell” összeraknia az olvasónak, hogy ez a két opus nem csupán azért kerülhetett ide, mert történetesen mindkettőt vetítették a magyar mozik az 1920-as évek közepén, de azért is, mert a lengyel származású színésznőnek épp ez volt a hollywoodi belépője, mellyel ő lett az első olyan európai sztár, aki Kaliforniába igazolt, s akit rövidesen követett többek között Bánky Vilma, egyik első tengerentúli sikerét épp a Mándynál szereplő filmben aratva. Számomra megfejthetetlen, vajon milyen meggondolásból döntöttek a forgatókönyvírók úgy, hogy a novellából szó szerint átemelik a *Bella Donnára* vonatkozó passzust („Paramount produkció [...]. Az első jeleneteket Lubitsch Ernő rendezte, ő azonban megbetegedett, és akkor George Fitzmaurice, a Nászhajó rendezője vette át a munkát.”),²¹ s azt úgy mondatják el nem Minarikkal, hanem a „cserépkalapos” hölgygel, hogy abban nem szerepel sem Pola Negri neve, sem a film címe, s a képsávból sem derül ki, hogy itt melyik filmről is esik épp szó. Míg Mándynál a két választott filmcím, a színésznők és a német filmes neve révén kerül kapcsolatba

²¹ *Uo.*, 13.

mozgóképfilm-történet és futballtörténet, amennyiben az öreg kontinensen már befutott színésznők és rendező hollywoodi szerződésének a Csabagyöngye kapusának Madridba igazolásával és tágabban értve: a magyar futballisták és edzők 1920-as évekbeli tömeges külföldre vándorlásával olvasható össze, addig a *Régi idők focija* sokkal közvetlenebb módon hajtja végre ezt az átkapcsolást: Minarik Lubitsch Ernő állítólagos félreállításában saját sorsára ismer rá – ezt pedig megérthetjük anélkül is, hogy bármit is tudnánk a kor filmipari mozgásairól.²² Ami Mándynál intertextus, médiatörténeti utalás, az Sándor Pálnál eredetéről leválasztott szöveg – éppúgy, mint a BAK esete, melynek főszereplője a filmnovellában, ahogy a korabeli sajtóban is, az az Erbstein Ernő volt, akinek tulajdonképpen ekkor indult a torinói repülőgép-tragédiáig tartó nemzetközi pályafutása, vagyis kimondottan funkcionális a jelenléte Mándynál, mert abba a motívumhálózatba illeszkedik, mely Pola Negritől Vallay kapusig húzódik a szövegben. Az író sport- és filmtörténeti ismereteket mozgató szöveghálózata olyan nyomként ismerhető föl Sándor Pál alkotásában, mely ott már nem rendelkezik eredeti poétikai-szemantikai funkciójával, s inkább tűnik kevésbé szervesült, abból olykor kilógó elemnek a film jóval egyszerűbb és direkter hatástényezői között. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk: a Mándy-próza intra- és intertextuális összetettsége lesz az a diskurzus, melyet a *Régi idők focija* döntőrészt egy másikkal helyettesít, s amikor megszólaltatja, akkor az némileg idegennek hangzik saját nyelvétől – innen nézve Mándy filmes szempontból sem tudott „olvasmányosan” írni, akkor is megmaradt szépírónak, amikor egy másik médiumot igyekezett kiszolgálni.

²² A filmben a döntő mérkőzés előtti este megjelenik a mosodában a kalapos hölgy, s elmond egy tragikus történetet Sarah Sweetről, aki öngyilkos lett Los Angelesben egy szállodában, mert a producerek fölbontották a szerződését – a sztori kerek, jelentése világos, a nézőnek nem kell azon töprengenie, vajon kiöltött vagy valódi színésznőről van-e itt szó. Ez a betét nem egy szövegek közötti utalás, hanem egy belső példázat, melynek megértéséhez nem szükséges a külső kontextust ismerni.